



# ASPECTOS GENERALES DEL ARTE VASCO:-: :-:

POR

D. RICARDO GUTIÉRREZ

(JUAN DE LA ENCINA)



## PRIMERA LECCIÓN

SEÑORAS Y SEÑORES:

**E**L cultivo y ejercicio de las artes plásticas es una actividad casi nueva en el haz de actividades de Vasconia. En realidad data de ayer; de hace treinta o treinta y cinco años. No quiere decir esto que nadie se haya dedicado antes en el país vasco a promover esas nobles artes y ejercitarse en su estudio. Tal afirmación se alejaría de la verdad. Lo que queremos significar, en efecto, es que hasta el tiempo en que aparece un Adolfo Guiard, v. g., las artes plásticas no se han ejercido entre nosotros como pura función desinteresada de creación estética. Las formas en que se cultivaron fueron aquí generalmente meros oficios de cantería y talla, y, cuando más, social menester guardador de píos recuerdos familiares: el retrato sin más exigencia que el parecido exterior. Ciertamente esas formas alguna relación tienen con el Arte. Pero, puestos a valorarlas, ¿no sería más discreto. el engastarlas por ahora en la jerarquía de los oficios manuales?.....

Algún atisbo con tendencia al arte puro hubo, sin embargo, en el siglo XIX, antes de su último tercio. Un Zamacois, un Bringas, un Barroeta, un Lecuona, bien que no alzaran mucho el vuelo, merecen de nuestra parte un delicado homenaje de simpatía. Se nos aparecen hoy en cierto modo sus obras rodeadas de un halo de poesía histórica. Representan algo de la sociedad y gusto de nuestros padres y abuelos. ¿Cómo, pues, sustraerse en su contemplación a la poesía histórica del recuerdo familiar?....

Más es bien poca cosa lo que les unen con los artistas que les van a suceder: no presentan ninguno de los caracteres que distinguirán a los de las gene-

raciones siguientes. Y como esos caracteres que no poseen precisamente determinen la fisonomía general del arte vasco posterior, que es el que verdaderamente nos interesa, ahora, nos limitaremos con respecto a esos viejos artistas a esta recordación simpática de sus nombres.

Entre los artistas vascos nacidos antes de mediado el siglo XIX hallamos, con todo, una figura del mayor interés. Es D. Plácido Zuloaga. Gran orfebre, gran damasquinado, magnífico conocedor de las artes, fue en su época como una floración a través de los siglos del espíritu de los maestros orífices y forjadores del renacimiento español. Legó a su hijo Ignacio, -como éste dice—, el hierro y el hilo de oro.

Se produjeron todos estos artistas de una manera algo esporádica con respecto a la comunidad en que nacieron. Por sus artes lo mismo pueden ser vascos que de cualquiera otra región española. No se distinguen por ninguno de los caracteres de sus obras del resto de los artistas españoles de su época.

Es, por consiguiente, según creo, a partir del último tercio del pasado siglo cuando comienza a manifestarse de un modo visible en el país vasco un vago deseo de exteriorizar sus espíritus en formas bellas. No se refiere semejante deseo sólo a las artes plásticas; se refiere también a las letras y a la música. En la música es más preciso que en las otras artes y más antiguo. Si insinuáramos que esa querencia hacia las artes es consciente inclinación colectiva del país, diríamos sin duda algo que pudiera lisonjearnos; pero la aseveración no sería rigurosamente exacta. No afirmaré, por consiguiente, que en Vasconia haya actualmente un claro sentimiento, una querencia consciente, una necesidad espiritual perentoria, de elevarse la creación y contemplación de obras de belleza; que se aspire a hacer de esa creación y contemplación uno de los hitos predilectos del vivir colectivo, un elemento de nobleza y título de gloria que corra vivificante y creador por los siglos,—sin duda hoy por hoy algo elementales—, del difuso espíritu impulsor de sus cotidianas acciones.

Cierto que el sentir, —el sentir en espíritu y verdad— la emoción de la belleza como fuerza social vivificante y creadora, como algo capaz de enraizar en lo más profundo y sustancial de un tiempo y un país, no es cosa que pueda reclamar con plena legitimidad esta nuestra época amarga y turbulenta que ahora se deshace pavorosamente en sangre y fuego.

Solo las grandes épocas, las clásicas, esas que se yerguen en la desolación de la historia como áureos menhires, y a las que se recurre perennemente en busca de refrigerio y pan espiritual; esas solas épocas son las que sintieron en espíritu y verdad, y desde lo más hondo y sustancial de la fuente de sus impulsos creadores, a la belleza como manadero de vida, como aspiración ardiente que rije el alma común. Así la Grecia, creadora del sentido más claro y puro de la armonía. Así la Edad Media en el momento en que lanza al cielo la orante gracilidad de las agujas y campaniles de sus catedrales. Así el Renacimiento con su cultivo de la individualidad y su pasmo voluptuoso ante la naturaleza que se entrega.

Y si las épocas en que la emoción de la belleza es rectora son tan escasas y lentas en fraguar sobre la tierra, ¿cómo hemos de pretender, entonces, que

la posea este rincón ceñido de brumas que a las veces en la encrespación de su topografía se dijera un remedo de su mar en horas exaltadas; este lugar sin considerable tradición estética, con su modesta cultura colectiva? . . . . No, no es hacedero por ahora que el de belleza sea uno de nuestros sentimientos rectores; pero acaso no sea espejismo el considerar que andando el tiempo se le concederá entre nosotros mayor predilección y quién sabe si también alguna reverencia.

Algo así como anticipo de esa futura estimación podría tal vez considerarse el hecho de que en un corto período de treinta a treinta y cinco años haya surgido en Vasconia sin apenas precedente y preparación un grupo de pintores y escultores—al que corresponde exactamente otro de escritores—que se cuentan entre los espíritus más selectos de la España de nuestros días.

Pero debemos cuidar que esa consideración no nos lleve a forjarnos una imagen ilusoria. Bueno será, en efecto, no perder de vista que el grupo de artistas dicho, mal que pese a cierto apoyo de corporaciones oficiales, se ha desarrollado y vive al margen del mecanismo eficiente de nuestra vida social y política. Mal comprendidos, poco apreciados, la mayor parte de los artistas que lo constituyen no han podido hasta ahora incorporar sino mezquinamente su sentido de la vida en el tejido indúctil de las actividades vascas.

Entonces, se dirá, si esos artistas viven flotantes en medio de las preocupaciones momentáneas de su país, y han influido e influyen en él tan levemente, ¿cómo podrán ser considerados como los representantes de su espíritu, los que lo expresan y a la vez lo recrean en formas bellas? Cuando en los días exuberantes del Renacimiento los italianos siguen procesionalmente tras las imágenes salidas del corazón y las manos de sus artífices, su entusiasmo declaraba que las imágenes aquellas eran como símbolos plenarios del alma colectiva. Pero aquí el caso es otro. En efecto. ¿Puede deducirse por eso que los artistas vascos no han sabido ver y sentir el espíritu de su tierra y gente? Sería injusto, por ser erróneo. Acontece que si el caso es otro, también son otros los tiempos en que vivimos, que no los renacentistas.

Se ha encarecido tanto el gusto por la belleza en el mundo que casi resulta ahora mero patrimonio de personalidades sueltas. De colectivo que era, hase trocado en punto menos que puramente individual. Es una de las grandes quiebras de nuestra época. Las muchedumbres han perdido casi totalmente la comunicación que tuvieron en otras con la belleza por el canal de la emoción religiosa.

¿No será, pues, vana pretensión el pensar que ahora que de tarde en tarde y de un modo fortuito y huido se nos presenta la intuición de la belleza, podamos asir en toda su significación el sentido de su lenguaje? Se diría que ha llegado a ser éste para los hombres de nuestra época como composición en signos cabalísticos que han menester para su entendimiento de clave de traducción. Porque debemos confesar, si queremos ser sinceros, que espontáneamente no lo entendemos. Se ha reducido a manera de lenguaje para artistas, eruditos y ociosos inteligentes. Con todo, tiene tales raíces en el hombre que aún nos suena al oído de vez en vez como melodía lejana y borrosa, es verdad,

pero en la que notamos un cierto aire familiar con aquellas tan conmovedoras de la infancia que el tráfigo apremiante de la vida nos las ha deshecho en la memoria en girones fugitivos . . . . . En la hora cruenta que vive el mundo no faltan agoreros que presienten para cercanos días luminosos una resurrección general del sentimiento de belleza. Así sea.

Ahora bien, ¿habría algún inconveniente en fundar en el fenómeno general de resaca del sentimiento estético una explicación a la falta de concordancia entre los artistas vascos y su pueblo?

Cada forma de vida,—y las del arte son de las más delicadas—exige, si queremos comprenderla, una cierta capacidad especial, un cierto órgano, digámoslo así, de percepción de esa forma de vida. No es que falte aquí la capacidad de percepción de lo estético: no deja de haberla, y en algún punto, en lo estético musical, esa virtud perceptiva se halla finamente desarrollarla. Pero para la comprensión de las artes plásticas no hemos aún andado tanto camino. Bien es verdad que la comprensión de lo musical priva hoy en todas partes sobre la comprensión de lo plástico.

No esta, por consiguiente, la falta en los artistas. Radica ésta, según nos parece, en nuestra falta de preparación. Del simple hecho, —hecho que se da constantemente en todos los tiempos y lugares de la historia del arte—de que las obras de un grupo de artistas locales no sean reconocidas en su significación por los contemporáneos de su país, no puede deslucirse en modo alguno que esas obras sean productos artificiosos de una cultura forastera, y menos cuando acontece, como en el país vasco, no haber tradición artística local.

Surgieron los artistas en Vasconia con carácter peculiar al tiempo que Vasconia se transformaba, merced a un régimen industrialista más o menos desarrollado. Como consecuencia de él, han surgido dos centros de atracción de las corrientes modernas: San Sebastián y Bilbao. En esos dos puntos de arranque de la vida moderna del país,—todo lo incompletos que se quiera,—se forma de pronto, sobre todo en Bilbao, un núcleo germinal de vida artística. ¿Que de donde vino la simiente? . . . . . No sabemos más que, coincidiendo con el incremento económico de los dos centros, la hubo. Si no fuera tan peligrosa la cita invocaríamos el recuerdo de Venecia. Lo invocaremos, sin embargo. La discreción de mis oyentes evitará el sacar consecuencias ilusorias y arriesgadas. Los venecianos, cuenta el gran historiador de la cultura del Renacimiento italiano Jacobo Burckhardt, fueron negociantes y políticos positivos más bien que artistas, guerreros y hombres de letras. En la plaza que se abre ante San Giacometo trataban de los negocios de todo un mundo. Pero cuando recibieron los preciosos manuscritos de la sucesión de Petrarca los conservaron tan mal que hubieron de desaparecer al poco; y la biblioteca que legó el Estado en 1468 al cardenal Bessarion estuvo a punto de dispersarse y desaparecer. Durante largo tiempo Venecia no tuvo sino raros poetas; más al comienzo del siglo xvi se desquita. El gusto por las artes que caracteriza al Renacimiento fué para ella importación extranjera. Sólo a fines del siglo xv la vemos convertirse al arte, y ello en toda la extensión de la palabra. Y aún pueden hallarse —concluye Burckhardt—otras huellas más chocantes de pereza intelectual. Vuelvo

a repetir que los paralelos con Venecia son peligrosos. Así no recibais esta cita sino con todo género de reservas y como levísima insinuación.

Las artes plásticas no hallaron en el país vasco al surgir, punto sólido en qué poder posar el pie para ulteriores empresas. Sin tradición local, sus artistas necesitaron recurrir a otros lugares donde la había, porque sin una base tradicional no hay arte actual posible. Y así aconteció que por una llamada secreta del espíritu recurrieron en su mayor parte, como a tierra prometida, al arte clásico nacional. Allí estaba en parte su tradición. Cuando acudieron a ella los primeros, se desmoronaba solitaria y como si ya no tuviera ninguna virtud fecundante para los hijos de Iberia. Desde la muerte de Goya esperaba nueva reviviscencia. Eran tiempos mediocres para el arte nacional; infaustos para la vida nacional entera. Eran los de la Restauración y Regencia. Nimio era entonces el ideal de vida, el ideal de arte nimio también . . . . . el fortunysmo, la pintura de historia! . . . .

En Vasconia sucedía lo que en el resto de España en cuanto al arte. Fortunysmo, romanismo, historia, imitación de los Madrazos. Nada más. Pero ya vivían los que iban a romper con el espíritu artístico de la Restauración y Regencia. Unos años más y cambiarán las cosas casi súbitamente. Adolfo Guiard, Darío de Regoyos, Manuel Lósada, Iturrino, Guinea, Durrio, Uranga y Zuloaga siguen al poco de terminar la guerra civil los estudios artísticos en las formas que imperan en los estudios y escuelas de Bellas Artes de Madrid y Roma. No bien alcanzada la adolescencia, se esparraman todos por allende la frontera: unos van a Roma, otros a París. Regoyos, nacido en Asturias, recibe su primera educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Zuloaga pasara algún tiempo en Roma. Luego en París. Se sentía en todas partes descentrado. Pero la emoción del gran arte español latía, oculta y poderosa, en su pecho como circula la sabia en los más recios robles pirenaicos. Ni Roma ni Madrid podía dar a ninguno de esos artistas lo que, a tientas y por instinto, andaban buscando. Algo adustos e incompletamente dotados en general, poco amigos de la pura habilidad manual y mucho de innovaciones, el fortunysmo es pareció pronto arte de bordadoras y la pintura de historia una falsificación pueril. Fué en París—hervidero entonces de las tendencias nuevas—donde cobraron conciencia de sí mismos, de su arte y del arte nacional.

En París se reñían entonces las grandes y definitivas batallas del Impresionismo. El arte francés se renovaba totalmente y a la vez renovaba las artes en todo el mundo. El hervor artístico de aquella hora era para embriagar divinamente a los jóvenes artistas. Llevaba también un peligro: el de indisciplinarlos y hacerles confiar demasiado en la propia personalidad. Pero a hijos de la inerte Iberia ¿qué, si no bien, podía hacerles? Al arrastrarles consigo, les quebrantaba todos los mezquinos prejuicios de las charcas académicas: les colocaba de pronto frente a la naturaleza y el arte en actitud adámica. La desorientación anárquica de ese momento era buena, era necesaria; que a través de los desustanciados principios académicos no era posible llegar al propio fondo y avizorar la ruta genuina. Al dejarse batir y arrastrar por las tendencias nuevas, esos mozos establecieron así el punto de arranque de lo que

actualmente es el arte de los vascos. Pues en ese momento inicial aparecen en insinuaciones precisas,—que han de desarrollarse continuamente—, los contornos generales que, a partir de ese punto, van a diferenciar claramente a los artistas vascos de los otros artistas españoles. Mejor o peor dotados, son inconfundibles.

Al alcanzar este punto, permítasenos una leve digresión; servirá para darnos una idea más precisa del proceso de formación de esos artistas.

Desde el Romanticismo pictórico, con el pintor Eugenie Delacroix, corre por el arte francés del siglo XIX una cierta predilección por los clásicos de la pintura española. Goya, que muere cuando Delacroix se pone en pelea mortal con el Neo-clasicismo, algo debió de influir sin duda en las visiones del pintor de *Don Juan*. En la etapa del Realismo de 1848, que sucede al Romanticismo, Courbet, jefe del movimiento, aparece con no pocas reminiscencias del Españolito: las armonías sordas y potentes de color, la concepción escultural y seca de la forma, la intensificación del *carácter* hasta la brutalidad.

Y, finalmente, en la siguiente etapa, que es para nuestro gusto la más trascendental y gloriosa, en la que se inicia el Impresionismo con Eduardo Manet a la cabeza, en ese gran momento puede asegurarse sin reservas que el viejo arte español es como un punto de arranque, como levadura, que ha de henchir y fortalecer a una gran parte del llamado «arte moderno». Primero, son Velazquez y Goya quienes influyen poderosamente en el genio sereno de Manet. Luego le tocará la vez al Greco, e influirá no ya sólo en Manet, sino seguramente bastante más en Paul Cezanne. Y, en fin, —para no prolongar la enumeración—, Goya dejará un rastro luminoso y delicado de reminiscencias en la mágica labor de Auguste Renoir. Verdad es, sin embargo, que no se ha establecido con el rigor posible en estas cosas imponderables la medida y trascendencia de ese influjo; pero no por eso puede dudarse en modo alguno que los viejos maestros españoles hayan sido algo así como fermento de una parte de la moderna pintura parisiense.

Y advertid ahora el peregrino y edificante contraste. Mientras que en el Madrid de la Restauración y la Regencia se había amortecido entre los artistas hasta casi extinguirse el sentimiento de nuestra tradición y se tenía a Fortuny, —según escribía maliciosamente Regoyos —por el fundador de la escuela moderna universal, los más ilustres artistas reformadores franceses estudiaban profundamente a nuestros viejos maestros, proclamaban su modernidad a través de los siglos, y hacían viajes por España, a pesar de lo incómoda que entonces era España,—y continúa siéndolo —, para estudiarlos y conocerlos mejor. El gran espíritu de esos clásicos se había entre tanto desvanecido en su patria al conjuro de una lucecilla, no exenta, es cierto, de gracia y delicadeza, cual era la que ardió unos pocos años en la figura simpática de Fortuny.

Y no se tomen estas palabras a menosprecio del famoso pintor. El sentido crítico se ejercita tan raramente en España que todo leve intento de revisión de viejas valoraciones excesivas se toma aquí por un acto de menosprecio o insano prurito iconoclasta. No se repara que uno de los deberes de la crítica

es contrastar y rectificar, cuando fuere necesario, las apreciaciones de las épocas anteriores.

No era en aquel tiempo Madrid el lugar más propicio para suscitar el retorno a la tradición nacional abandonada. París dió a los jóvenes artistas vascos la primera iniciación eficaz en el sentido de nuestro arte nacional. Al recoger ese hilo de tradición, tomaron a la vez el complicado y confuso tejido de las nuevas direcciones artísticas que allí se estaban generando. Si iniciaban, con efecto, una vuelta a la tradición, no era con prurito de remedo; encaráronse con ella bajo la acción rectora de las nuevas tendencias.

Por eso, antes de pasar adelante, y para mayor claridad de nuestro análisis, escindiremos en dos el grupo de artistas a que hemos hecho explícita referencia. Situaremos, pues, a un lado a los que con la vista puesta en el «arte nuevo», intentan remozar de algún modo la tradición española, devolver al arte nacional sus caracteres compendiosos; la espiritualidad y la fuerza, según Azorín. En el otro debemos agrupar a los que por su arte permanecieron alejados, o, cuando menos, poco unidos a esa tradición, pero sintiendo todo su valor y fuerza. Los que se inclinaron decididamente hacia el viejo gusto nacional, fueron Zuloaga, Losada, Uranga, y en cierto modo y por un lado de su arte Darío de Regoyos, Adolfo Guiard y Durrio siguieron rectamente orientaciones francesas. Francisco Iturrino, tan francés moderno por el modo de hacer y su coloración, si siguió la corriente parisién, no dejó nunca de consultar con frecuencia la vida y el arte españoles. En la inclinación pura hacia las formas francesas algo debe de haber de voz de la sangre, porque los dos a artistas que las siguen más de cerca, Durrio y Guiard, llevan en sus venas una parte de sangre gala. Ese influjo de la sangre francesa, que advertía D. Miguel de Unamuno, en Bilbao y en casi todas las villas vascas, tal vez manifiesta aquí un caso particular de afinidad electiva.

Pues bien; esas dos direcciones, la española clásica y la francesa moderna, que representan con bastante nitidez esos dos grupos, serán—aparte de las aportaciones puramente personales—las que seguirán hasta hoy todos los escultores y pintores vascos. No son, por cierto, las únicas, pues en los artistas de las generaciones siguientes hallamos también elementos italianos, flamencos, griegos, y alguna que otra reminiscencia del arte moderno alemán; pero si las capitales, las que marcan las orientaciones más persistentes en los artistas vascos en general. Cuando persisten de generación en generación debe de haber algo por bajo de ellas que toca en la raíz de esa condición fundamental de la personalidad del artista que se suele denominar «temperamento artístico».

El fecundo sentimiento de la tradición artística nacional se despertó entre esos jóvenes artistas merced al mucho predicamento en que eran tenidos en París los viejos maestros españoles. París, con su maravillosa fuerza irradiante, ha contribuido no poco a poner nuestro arte clásico en el rango de los valores estéticos universales. Y en la Villa de todos los fermentos nuestros jóvenes artistas encontraron también, fresco y renovado, el fermento de su arte nacional. Zuloaga y Losada fueron acaso los primeros en recogerlo de

entre manos extranjeras. Manuel Losada, temperamento grave, correcto hasta rayar en el empaque, dotado de fino sentido crítico, se percató pronto de que el Impresionismo,— entonces en su triunfo-, y sus direcciones derivadas, no eran los modos más apropiados para desarrollar y madurar dentro de ellos su personalidad. A la pintura al aire libre y soleada prefería la de entonaciones con sordina y armonía simplicísimas. La fama del norteamericano Mac-Neil Whistler alcanzaba con su muerte el punto culminante de sazón. Goya y Velázquez entraban por mucho en la manera del retrato «whistleriano». Al mismo tiempo otro americano, Serjant, exponía en los salones parisinos, pinturas de tipos españoles, pintados también algo a la manera española. Eran bailarinas garbosas, elegantísimas de silueta, hijas de *Lola de Valencia*, la de Manet, a la que halló Baudelaire «*la charme inattendu d'un bijou rose et noir*». Tanto Whistler como Serjant influyeron primeramente en Losada, y algo después en Zuloaga. Por otra parte, no bien triunfaba el Impresionismo con sus claridades gozosas, cuando se inició entre algunos jóvenes franceses—particularmente entre los bretones—el retorno a las paletas cargadas de negros, grises, tierras, y ocre. Iban a perecer los tenebristas modernos.

Losada dió, pues, de lado al Impresionismo—por el que nunca sintiera simpatía—, y la pintura clara y entró por la fuerte calzada de las oposiciones vivas y de grave resonancia a la vez, y las entonaciones generales, sombrías, grises, terrosas. Sus puntos predilectos de referecia fueron el Greco y Velázquez.

Pero para esa galvanización del genio de la pintura nacional era menester un temperamento más ardiente, más impetuoso, más imperativo, que el discreto y mesurado de Losada; y ese temperamento, el gran artista que no sólo iba a remozar la tradición, sino a sincretizar poderosamente en su obra las formas, todas y más típicas de arte nacional, ese era entonces un mozallón hercúleo que frecuentaba la academia dirigida por el gran Puvis de Chavannes, y que unas veces pintaba al modo impresionista, otras remedaba al simbolismo, y, en fin, no había dado aún ni en vislumbre, con la gran calzada, románica aquí, barroca allá, de su verdadera personalidad. Era Ignacio Zuloaga. Y si queréis un recuerdo de ese tiempo, o de un momento muy cercano a él, en la decoración del Casino de Bermeo podréis hallarlo.

Pues bien: Zuloaga tardó poco en llegar a la raíz española de su personalidad. Santiago Rusiñol, patriarca alegre y señor por derecho propio de los Jardines de España, nos ha contado en páginas divertidísimas la furiosa admiración que le entró súbitamente a Zuloaga por el Greco. Sin duda todos conocéis la famosa anécdota. Un día le enseñan en París una fotografía del enterramiento del Conde de Orgaz. Se maravilla y decide irse inmediatamente a Toledo. Llega a Toledo ya entrada la noche. De la estación va directo a la iglesia de Santo Tomás. La iglesia estaba cerrada. Busca y encuentra al sacristán, le soborna, y a la luz de unos ciriales ve el prodigio entre los prodigios de la pintura española. El Greco tuvo desde entonces en el pintor eibarrés una especie de pesado San Jorge, que no sólo se limitó a alancear el dragón de la ignorancia, sino que, además, le obligó a prosternarse a los pies de la princesa.



Ya que estamos en cierto modo historiando, advertiremos de paso, que Uranga siguió los pasos de Zuloaga en lo de la conversión a la tradición española, y que Darío de Regoyos unos cuantos años antes había ya recorrido una gran parte de España, y establecido entre los artistas y escritores jóvenes de Bruselas un cierto culto por la fiereza y ululante patetismo de la zona menos templada del arte ibérico. A Regoyos se debe no poco en la formación del concepto sombrío de nuestro arte en Europa,

Pero ¿qué es lo que los vascos han derivado y remozado en el arte típico español? Azorín, gran conocedor del viejo espíritu nacional, ha escrito que los vascos han devuelto a la pintura española sus caracteres de espiritualidad y fuerza. Algo compendiosa es la aseveración; pero tiene grandes visos de exactitud.

El arte español no está estudiado todavía de un modo profundo, no están sólidamente determinados sus caracteres permanentes, si en efecto los tiene, ni los caracteres esenciales de las distintas etapas porque pasa en su desarrollo histórico; y mucho menos, por consiguiente, se ha tratado de construir una especie de teoría interpretativa del mismo. Porque no nos vamos a conformar con esos dos términos ambiguos de «realismo» y «naturalismo» con los que se designa comunmente, creyendo que con ello se ha definido algo su fisonomía general. Si se trata de tener un comodín, esos terminados son excelentes; pero los comodines quizá estén muy bien en ambientes vetustos y encarecidos, y nosotros todavía podemos vivir al aire libre y curtiernos al sol, mientras oímos las melodías siempre nuevas de los vientos marinos . . . . que las recogen en todas partes y de todas partes nos las traen . . . . Así pues, ya que no tenemos ningún guía objetivo que nos merezca crédito, nos limitaremos a ver el arte español en su sentido tradicional conforme a los sentimientos, a las emociones estéticas, que creemos nos inspira la contemplación de algunas de sus obras capitales.

No caracteriza,—según esa norma vaga de análisis que seguimos—al arte español, —fuera de Velazquez, fuera de Murillo, espíritus con alguna tendencia clásica—una gran ponderación en la expresión de las emociones estéticas que representa, ni menos esa calidad,—calidad que en modo alguno tiene valor primordial—que se denomina gusto. La pintura española es vehemente, duramente apasionada, y goza de una indiferencia suprema por los primores del gusto. Comparad dos extremos: Jusepe Rivera y cualquier cuatrocentista florentino, Boticelli, por ejemplo, El contraste es tajante, tanto que puede parecer dislate el paralelo. El florentino, que es un artista profundo, es también un artista exquisito. Todas sus emociones han pasado como por una especie de alquitara intelectual que no autoriza la violencia primaria, que no permite ningún contraste sin establecer primero una serie de transiciones que en realidad lo suprimen, que no autoriza nada que no sea continuidad melódica, en fin, definición primorosa y sutil. El gusto, el primor, es en él una calidad estética rectora. Sus sentimientos son complejos, su visión del mundo aparenta la serenidad clásica, bien que lleve por bajo una indefinible turbación; pero su gusto, su complejidad emocional, no toleran ningún gesto turbado para expresar la turbación, . . . .

El valenciano Jusepe Rivera, siglos después, vive en Italia, allí pinta, allí produce casi toda su gran obra. Pero Jusepe es otro artista. No carece, por cierto, del dón gracioso de la fina sonrisa; Italia se lo ha dado. Más esa sonrisa ¿no se pierde en la gesticulación gigantesca de sus héroes truculentos? No es la sonrisa, no, lo que en sus obras hiere de ese modo huracanado nuestra sensibilidad: es la pasión primaria, la pasión panida, bárbara y libre, que no tiene cauces intelectuales en que decantarse, complicarse y sutilizarse; es una fuerza natural que no sabemos a veces si rebasa lo humano o no lo ha alcanzado todavía. Estamos en el reino del pasional torbellino semítico . . . . De esa actitud vehemente nace forzosamente una especial manera de expresión. Su tono básico es la energíá, la dureza, la robustez; y así como el florentino, poseído por emociones estéticas sutilísimas y complejas, no usa de los contrastes sin paliarlos finamente, el valenciano, por el contrario, usará del claro-oscuro en la luz y de oposiciones en la forma de la manera más brutal. Claro esta que no olvidamos que esa retórica bíblica, no excluye los acentos de ternura y gracia; pero su tendencia dominante e imperativa es esa, la fiereza, la intensidad bronceínea, la simplicidad y el relieve categórico. Tiene, en fin, todo el ardor y movimiento de una enorme llama, pero de una enorme llama que de pronto se hubiera petrificado sin perder nada de su opulento esplendor . . . .

Con este ejemplo de Rivera he querido mostraros lo que podría tal vez calificarse de BARROQUISMO de la pintura española. Si para definir más completamente nuestros puntos de vista citáramos a Zurbarán, aquí os hablaría de su espíritu *románico*. Con el Greco entraríamos en un recinto muy complejo: entraríamos, en fin, en el recinto artístico más extraño que han visto los siglos, y por consiguiente, en una zona, estética que rebasa bastante el concepto de nacionalidad. Sin embargo, en el Greco tenemos la encendida y tumultuosa pasión, madre del barroco, que hemos señalado en Rivera; pero ¡es otra bien distinta! . . . Es una pasión más intelectual, más pura, más alta: la pasión de los éxtasis, de los deliquios místicos, la de los grandes contemplativos que van tras las esencias del mundo. ¡Quién sabe si detrás, de esas pinturas no corre algo y aun algos de la filosofía y mística alejandrinas! En cambio Rivera es un sémita-militante, de los que palpan rudamente y todo lo materializan; en él casi todo es acción, alarido, músculo y movimiento material.

Pero, con todo, en el Greco, culminará, como en Rivera, como en Zurbarán, otro punto esencial a nuestra pintura clásica: es la severidad espiritual en la actitud, es la gravedad noble,—y aun diríamos clásica, si no fuera dolorosa,— en la expresión; es la elegancia entonada y discretísima, la elegancia española que mencionara el Conde de Castiglione; es, finalmente y en una palabra, la espiritualidad a la que sin duda se refería Azorín. Unid estos dos nombres, Rivera, el Greco: tal vez la evocación de sus artes nos ponga ante los ojos el panorama esencial de la pintura clásica española. Azorín decía, repitémoslo una vez más que sus caracteres esenciales eran la espiritualidad y la fuerza: Greco! Rivera !... más a ese panorama esencial le faltaría en su desarrollo una línea importantísima, si no mencionáramos a Goya. Con él cobra la gracia mundana y el horror de la sátira implacable.

Tornemos ahora de esta digresión—y os ruego me la perdoneis—a los artistas vascos. Los dejamos en el momento preciso en que iniciaba su orientación hacia el arte nacional. ¿Qué es, repetimos, lo que de ese arte han derivado? En este nuestro tiempo, que busca y pide en arte ante todo la novedad, esa pregunta podría tener algún sentido capcioso. Nada más lejos de mi intención. No creo que en arte sean posibles las novedades, absolutamente novedades, aunque también disiento mucho de aquellos otros que afirman que el arte está ya completamente hecho y que todo se encuentra en los museos. Yo tengo algo de tradicionalista, cuando me encuentro con una tradición perdurable, y no con la momia del pasado. El pasado me interesa particularmente en cuanto puede darnos fermentos espirituales para el presente y el futuro. De modo que, para mis gustos, todo debe orientarse hacia el futuro, hacia el cambio; y la tradición no es otra cosa, en ese sentido, que una fuerza continua que viene de los senos más profundos de la existencia y labra día a día nuestra vida, la reforma y cambia irremisiblemente. Esa tradición que van a buscar los vascos a los museos, iglesias, catedrales, monasterios y palacios de la España pretérita, es una tradición viva y muy viva, que en parte ha contribuido al nacimiento del llamado «arte moderno»: ella les dará, pues, inspiraciones vivificantes, y no meros modelos de repetición académica. Al recurrir en parte a sus reformas, a sus medios de expresión, a su poética, en fin, es porque, —sea cual fuere su grado de intensidad, —su visión artística, corresponde en cierto modo a la que tuvieron esos maestros en quienes en un momento histórico tomó forma precisa esa fuerza continua y creadora que hemos llamado tradición. La tradición, según nos parece, estaba dentro de ellos mismos. He aquí por qué las obras que han producido en esa dirección, la mayor parte de esas obras, no son meros remedos de la vieja pintura nacional, —eso que llaman por ahí obras castizas,—sino obras vivientes, tradicionalistas, si, pero obras vivas, personales, hijas de nuestro tiempo, modernas. Nadie más dentro, de esa tradición que Ignacio Zuloaga. Sin embargo, ¿quién sería capaz de colocarlo por sus obras en su momento clásico, en el siglo xvii? ¿Quién que haya estudiado sincera y objetivamente su arte se atrevería de buena fe siquiera a insinuar,—bien que la frivolidad crítica lo haya asegurado algunas veces,—que sea un a modo de hábil remedo o calco de los maestros de esa tradición? De las formas, armonías, modos de hacer y espíritu de ellos tiene mucho. ¿Cómo dudarle? Ahora que todo eso no lo ha perseguirle el eibarrés hasta incorporarlo a su arte merced a una mera capacidad inferior de imitación, antes por el contrario, en virtud de íntima y sustancial concordancia de temperamento artístico. Ello era en cierto modo una parte de su propio espíritu y verbo.

Pues el ahondar en esa tradición y asimilarse rectamente su contenido vivo no podía verificarse a lo lejos, en París, donde habían recibido el primer atisvo iniciador. Un arte, visto fuera del lugar en que se generó, parece como que pierde estética potenciación. Hijo de un determinado paisaje y una casta, se dijera que sólo en el marco de ese paisaje y entre la casta viva que la produjera, puede declararnos sin violencia su secreta. París pudo, con efecto, dar

a los artistas vascos la impulsión iniciadora, pero no podía, en ese sentido, darles más. La madurez de la iniciación la alcanzaron en España. Aquí el rodar destructor de los siglos dejó en pie y vivientes a su modo las formas del pasado. Aquello que había representado el arte pretérito todavía gesticulaba y corría por los campos esteparios y las ciudades muertas. La fibra creadora del antiguo espíritu habíase desvanecido, o, cuando menos, amortecido hasta lo imperceptible, en los altos rangos del vivir nacional; perduraba, en cambio, en formas anárquicos y anacrónicas, en la pintoresca y variada base de la sociedad española. De ahí que la conjunción entre el arte pretérito y la vida actual se verificará aquí con insólita concordancia en muchos puntos. Cuando Zuloaga, Regoyos y sus compañeros irrumpieron por las añosas ciudades de España en busca del arte viejo, se encontraron con que junto a ese arte alentaba una sociedad ruinoso que conservaba externamente los gestos del pasado. Descubrieron así que la arcaizante España era rico veneno de inspiraciones artísticas: lugar donde recobrase de la pesadumbre de la uniformidad y descaracterización modernas; en el que, además, la vida y el arte parecían corresponderse, por manera que las inspiraciones derivadas de este se afirmaban en la observación de aquella. Y con ello no hicieron sino seguir el camino que unos cuantos artistas del Romanticismo español habían entrevisto; pero que faltos de hondura en la visión no supieron realizar.

Era aquel entonces el tiempo en que la pseudodoctrina estética del Naturalismo se difundía y triunfaba en todas partes, aunque se había ya iniciado hacía tiempo la reacción simbolista. Los artistas vascos se hallaban más o menos reflexiva y conscientemente imbuídos de ella y trataban de realizarla en sus obras. Hallaban también ciertas corroboraciones a esa doctrina en la mayor parte de las grandes obras españolas. Velázquez, Zurbarán, Murillo, Goya, los grandes imagineros . . . todos, en fin, eran naturalistas. Cierto que ese «naturalismo» de nuestros clásicos habría que analizarlo y discutirlo un poco; pero, en fin, no es esta la ocasión.

La representación de la vida moderna por el arte—principio del credo naturalista en boga—adquiría en tierra ibérica para nuestros artistas un aspecto y forma singularmente atrayentes. En otras partes la vida había adquirido monótona regularidad, todo se había unificado, reglamentado, previsto. Lo que los artistas llaman «carácter» se había amortiguado merced a la difusión general de la cultura. Lo pintoresco, lo bizarro, lo espontáneo, lo heteróclito, desaparecía, por lo menos en aquellos puntos exteriores que interesa a los artistas. Por otra parte, todas las impulsiones elementales, tan expresivas cuando se manifiestan plenamente, se hallaban poderosamente sofrenadas por la disciplina social. Epoca de escuetos gestos y sobrias actitudes exteriores la nuestra; cuando trata de interpretarla el artista se ve impelido a buscar lo interior, la complicada expresión del hombre que vive reflexivamente y con sus instintos y pasiones contenidos. La expresión elocuente y pomposa, hija del individualismo renacentista, del espíritu militante de aventura, del candor de las épocas exuberantes y creadoras, no convenía a esa vida y a esos hábitos oficiosos que dominaban tristemente en la Europa utilitaria y lamentable. Por el

contrario, la vida moderna en España tenía escasamente de tal. Lo pintoresco, lo sacudido, lo primario, aparecía aquí al descubierto. La cultura ni la estructuración de la sociedad no habían por cierto limado los salientes excesivos de nuestro carácter extremo y simplista. Uno de los espíritus más selectos de la España de nuestros días, un sutil pensador injerto en magnífico artista, José Ortega y Gasset, ha asegurado que esa idea común, el individualismo español, es una gran ineptia, y que aquí no hay grandes individualidades, personalidades señeras, enérgicamente caracterizadas, sino todo lo contrario: tipos genéricos, profesionales, corporativos, gregarios. En efecto, no estamos lejos de creer que esa sea la verdad. Pero en la masa apelmazada e inerte de la vida española, los «tipos» se señalan con punzante vigor; y a la vez irrumpen de ella en ocasiones personalidades tan acusadas, tan anárquicas, tan imperiosamente individuales, que poseen un alto valor, no diremos que social, pero si estético. Las grandes individualidades se producen en Europa dentro de la cultura; aquí por lo general fuera de ella y contra ella. Repasad la mayor parte de la obra de Zuloaga y una parte de la de Regoyos: veréis entonces cómo de ellas se puede sacar esta misma conclusión. Así también de las novelas de Baroja. El espectáculo de la vida española con sus enormes anacronismos, con la perduración del pasado ruinoso en formas petrificadas, exentas de cambiante fluidez, a veces agresivas, a veces graciosas, fué para los artistas vascos una como corroboración de las silenciosas enseñanzas del viejo arte y campo donde aplicar sin merma de los valores el estrecho principio de la representación de la vida contemporánea.

Así pues, se dieron a pintar con una retórica casi semejante a la clásica española los tipos y caracteres de la España vetusta, las viejas ciudades, los paisajes esteparios en los que el álamo pone como fórmula expresión de gracia la pura decadencia de sus líneas ascendentes; las fiestas populares con sus truculencias africanas, unas veces, otras, con sus magnificencias de color y su gracia sensual y sus enervamientos orientales. Las arcaicas ciudades españolas! . . . Pasan por su silencio grave, en el que se sienten la huidizas pisadas de las horas hasta angustiarnos el corazón, los espectros vivientes de los hombres de otros tiempos, sus habitantes actuales: tienen el mismo empaque que los antiguos, sus mismos ademanes imperiosos, pero les falta el espíritu; son como vaciados de los que hicieron a España; pasan rondas de pícaros y santeros y mendigos; pasan labriegos de reposado continente romántico; pasan ceñudos baqueros, caballistas, toreadores, rabadanes de las sierras, pastores del yermo, vendimiadores de las tierras de fuego; pasan danzarinas de las que piden pelea,—

El cuerpo me «juele» a «jumo»,  
el corazón a puñales,  
y la sangre de las venas  
rabiando porque no sale,

—danzarinas celtibéricas, danzarinas orientales más ondulantes y anilladas de cuerpo que las sierpes y graciosas como tenagras; y pasan los Rosarios de la Aurora, las procesiones pomposas, las capeas y feriales de los pueblos; y

pasa, en fin, la Trilogía barresiana: la Sangre, la Muerte, la Voluptuosidad . . . . Tal es la visión, visión estética que han tenido los artistas vascos de una zona de España. Y esa visión—como hemos ya insinuado—no les ha conducido solamente la realidad nacional que han tenido ante los ojos: el sentir dentro de sí un fuerte eco de la tradición del arte nacional les ha llevado en parte a esa realidad y a esa visión.

Y hagamos por hoy punto en este lugar de nuestro análisis a que hemos, llegado. En la conferencia de mañana trataremos de los otros caracteres generales del arte de los pintores y escultores vascos contemporáneos.

## SEGUNDA LECCIÓN

En la lección de ayer tarde ensayamos desentrañar de una manera general algunas de las relaciones de los pintores y escultores vascos modernos con el arte clásico español. Vimos cómo, a nuestro juicio, los artistas vascos se volvieron hacia la tradición nacional no por mero capricho de remedar formas antiguas, sino porque hallaban en esa tradición algo así como ilustres ascendencias del propio espíritu. Advertimos, además, que no fué solo el viejo arte quien les retuvo en el recinto patrio; fué también la vida española en lo que tiene de peculiar frente a la general europea: lo que tiene de vetusta, de ruinosa, pintoresca, patética, africana, oriental. Las reminiscencias del arte clásico y la observación directa de la vida y el paisaje se fusionaron armónicamente, y han dado origen a una serie de obras de acentuado sabor nacional y al mismo tiempo modernas. Como mi propósito se reduce a exponer únicamente los aspectos más generales, pues no hay lugar para más del arte vasco moderno, me dispensaréis que no me detenga a señalar obras particulares que patenticen lo que digo. Con acudir al recuerdo de las obras que conozcáis, se presentarán sin duda a vuestra memoria corroboraciones a mis puntos de vista.

No es únicamente la vida de la España vetusta y pintoresca la que interpretan merced a una retórica de castiza oriundez. Esa misma retórica sobria, dura, a veces señorial, la traerán también a la expresión de la vida vasca. Hasta ellos, Vasconia no había apenas alcanzado traducción en formas plásticas.

Bringas y Lecuona algo habían entrevisto, a no dudarlo, de los caracteres de belleza de sus tipos y paisajes. Pero el primero no pasó de un cierto deleitamiento; y Lecuona tenía excelentes propósitos. Unamuno le ha comparado con Trueba.

Con Adolfo Guiard —a su vuelta de París en 1885—, y luego con Manuel Losada, comienza en realidad a ser tomada Vasconia como sujeto de arte. Mientras Guiard, como veremos luego, trae a esa interpretación estética los principios del impresionismo, y sobre todo la manera de Degas, Manuel Losada, sin pacto alguno con las nuevas formas, ataca la vida vasca con puros elementos castizos. No busca la luminosidad, ni la atmósfera, no busca el paisaje. Solo le interesa el carácter y el tipo. Su paleta es la sobriedad misma. La parquedad aristocrática de Velázquez es quizá para él una obsesión. Teme el

color,—que en aquel tiempo ya fulguraba en las obras impresionistas con joyante vivacidad de primorosa cerámica. El gris es el diapasón que se impone.

Tal intento de traducción velazquina—digámoslo así—de la vida vasca, ¿representa una manera artificiosa, académica, en cuanto procede por fórmulas antiguas? De ningún modo, a pesar de su aire añoso. Pues concuerda con el espíritu de algunos aspectos de Vasconia, y es, a nuestro juicio, como forma estética, expresión adecuada a su carácter. Los artistas de las generaciones siguientes, un Arteta, un Alberto Arrúe, un Valentín Zubiaurre, que nada tienen de discípulos y seguidores de Losada, aunque por caminos bien distintos, emprenderán una interpretación del país vasco semejante, merced a sordas armonías de masas dominantes oscuras, quebradas por anchas notas vivaces; imponiéndose con frecuencia un módulo de sobriedad y reserva. Si en parte esas coincidencias implícitas pueden significar algo así como concordancias temperamentales, son también, por otro lado, consecuencias del medio exterior que inspira las obras. En el recinto vasco dominan las armonías en grises, las variaciones azulinas, las veladuras argentinas y de áurea palidez, y, a las veces, como país entre nórdico y meridional que es, se observan fulguraciones espléndidas, rayanas con las armonías en tono máximo de los lugares mediterráneos. Pero lo dominante es el gris apacible, el gris taciturno, el gris desarrollado en infinitas variaciones. Así en cuanto al ambiente físico. En lo social, sí, en efecto; los mozos y mozas van vestidos a menudo de claro, son tales notas gayas y juveniles como saltarines acentos perdidos en la gran comunidad dominante de los tonos graves. Así, el sistema cromático de un Velázquez, por ejemplo, sus composiciones en pardos, negros, verdes sombríos, grises, azules acuosos, rosas y oros leves, y algún bermejo, pueden darnos una retórica adecuada a la transcripción del ambiente vasco. Tampoco el carácter de los tipos vascos, su actitud, gesto, expresión, se desvían mucho en ocasiones de aquellos tipos graves, adustos, reposados, llenos de prestancia en el continente, que creara nuestro arte español del siglo xvii.

Hasta aquí el influjo de la tradición artística nacional. De los que han contribuido a su formación hay en el arte de los vascos otro elemento no menos importante: el influjo del arte moderno francés. Con alguna que otra rara excepción, todos los artistas vascos se han formado en París. Corren por sus obras reminiscencias más o menos acentuadas de todas las tendencias en fermentación desde el Impresionismo a esta parte.

Y no hemos de ver en esos fermentos e influjos extranjeros una debilidad o tacha. Las murallas chinescas en torno a las actividades del espíritu no indican sino debilidad intelectual y moral. Un espíritu ágil y fuerte no se aviene simplemente a ver el mundo a la sola luz de los preceptos caseros. Poco apto a la domesticidad casticista, rebasará siempre las leyes desustanciadoras de los que se erigen en mandarines y definidores del espíritu nacional. Y más cuando eso que llaman espíritu nacional, tradición castiza, no suele ser otra cosa que el vacío que deja un cuerpo antes existente. Con el vacío no se crean formas nuevas, vida nueva, actual, futura; y todavía no se ha inventado el

modo de restituir al fósil su antigua vida orgánica, de crear un organismo vivo mediante el ayuntamiento de organismos petrificados.

Hay una secta difusa y sempiterna en España, cuya misión misérrima es la de andar a la busca de extranjerismos en las artes y las letras. No reparan esas malas almas candorosas, que gracias al fermento extranjero, han surgido en la aridez española floraciones de cultura. Acaso sin esos fermentos nuestro arte hubiera sido de una rudeza inaudita. Ciertamente que no faltan críticos para quienes la plebeyez es la más exquisita forma de arte. ¡Que Dios les conserve en vida y después de muertos su delicado espíritu castizo! . . . . Es algo así como ley en nuestra historia artística que estemos siempre en un cierto desnivel propicio a recibir las corrientes de fuera. Cuando no recibimos su acción, es que no queda entre nosotros un germen artístico susceptible de desarrollo. Y eso acontece en todo tiempo, en los tiempos antiguos como en los actuales. «Todos esos estilos,—escribe el gran crítico alemán Karl Justi a propósito de este fenómeno—, importados por extranjeros o por españoles formados fuera de su patria, han despertado el espíritu de imitación nacional. A cada nueva creación se incorpora una especie de escuela, cuyo estilo poseerá un sello más o menos español.

Y no sólo sucede esto en los momentos de hervor artístico, sino también en aquellos como los de los siglos XVIII y XIX en que el espíritu creador padece intenso letargo. Lo que diferencia a uno de otros es que en los tiempos de inquietud creadora las importaciones extranjeras reciben un cierto carácter nacional, en ocasiones un profundísimo e inconfundible carácter nacional, mientras que en los tiempos sin savia creadora esos influjos extraños no pasan de meras sombras desvaídas de los tipos de origen. Así, toda nuestra raquítica pintura del setecientos, hasta que aparece Goya, y este gran asimilador, este gran influenciado por la pintura francesa e inglesa de su tiempo, sabe manejar con genial garbosidad todo lo que encuentra a su paso, y, asimilándoselo poderosamente, hace obra personal y nacional a la vez.

En brazos de artistas vascos y catalanes, esto es, de artistas de las dos regiones españolas de sensibilidad más apta para la vida moderna, entran, pues, en España las nuevas maneras de ver y realizar la obra de arte.

Lánzanse los catalanes a toda modernidad con juvenil deleitamiento apasionado; su ardiente prurito de innovación y novedad llévalos a las veces a admitir como artículos de fe maneras artísticas generadas más bien en las insinceridades del reclamo que en el puro desinterés de la emoción estética. Viven con encanto adolescente en todos los remolinos y meandros de los sempiternos teorizantes de París. De ahí que su arte deje la impresión general de lo inestable, de lo traído y llevado por todas las corrientes, de lo que no halla el punto propicio a la decautación y el asiento.

Pues ese temperamento movedizo, esa inquietud por mostrar en todo instante el ademán renovador, se adueña más fácilmente de nuestras predilecciones que no la manera frívola de cerrarse a toda novedad propia del ambiente artístico de Madrid.

Barcelona y Madrid representan las dos maneras nacionales extremas



de reaccionar frente a lo nuevo. Que Barcelona con su régimen artístico de puerta abierta, está más en la tradición española, es cosa que salta instantáneamente a la vista a nada que se considere el complejísimo tejido de influjos extraños que es la historia del arte español.

Nuestro conservadurismo nacional, representado en el arte moderno por Madrid y ha sido rara vez una fuerza propiamente conservadora, de asentamiento y madurez de lo ya adquirido, sino una triste fuerza retardataria de la acción de lo nuevo.

Y así se da el caso, que sería cómico de no ser doloroso, que cuando aquí se abren las puertas a las nuevas formas, precisamente en ese momento se las considera como pasadas, se las estudia como históricas, en los lugares propicios en que brotaron. Así, v. g., con el Impresionismo. Barcelona y Bilbao lo recibieron a su tiempo; Madrid, que rechazara de manera burda a Darío de Regoyos, ahora parece que comienza a darse cuenta que el Impresionismo fué un movimiento serio que ha dejado tras si un rastro de obras egregias.

No acogen los artistas vascos las tendencias nuevas con la rapidez asimiladora de los catalanes; tampoco se encierran, al modo madrileño, en formas viejas, y esperan como el pobre hidalgo portugués, arruinado por los tiempos nuevos, a morir a tiempo en que se hunde su gloriosa torre de los mil escudos y envuelve en sus ruinas el cadáver del triste, aquel que fué no más que lamentable sombra del pasado.... Llevan en la intimidad de su temperamento un tácito sentido de las actitudes estéticas peculiares a la tradición artística nacional; pero a la vez son hombres de sensibilidad moderna, y de ahí que, en general, al entregarse a las nuevas formas, como a las clásicas españolas, lo hagan casi siempre con la reserva y forma que impone una nativa manera de ver y sentir completamente su posición frente al arte.

Por eso su sentimiento de la tradición no es una falsa y anticuada manera de ver: es más bien una manera viva, a la que fecunda y moderniza una visión y sensibilidad muy de su tiempo.

La mayor parte de la producción de Zuloaga, por ejemplo, poseen todos o casi todos los caracteres externos de la vieja pintura española. Pero ¿la actitud crítica y satírica, el pensamiento íntimo que pone en sus obras el pensamiento eibarrés, no son consecuencia de una sensibilidad, complicada en su aparente simplicidad, desconocida para nuestro arte del siglo XVII? Y es que Zuloaga ha formado su pensamiento y ha educado su sensibilidad espontáneamente en el trajín del espíritu europeo de su tiempo. La tradición no es sino una forma engastada en la complejidad de ese espíritu. Ignacio Zuloaga sin París no sería seguramente el gran pintor que conocerlos. Sería, a no dudarlo, el mismo pintor robusto y sabio, pero ¿poseerían entonces sus obras el acre sentido poético, la emoción extraña, la fuerza sugeridora que rebosan? Ramiro de Maeztú ha dicho de él que es un español que ve España desde Europa, con ojos europeos. Exacto. Pero quizá aclararíamos: es un español de cepa clásica, un pintor de nuestro siglo XVII, con la fortaleza, la dureza de visión, con el ímpetu agresivo, propios de nuestros artistas de ese tiempo; pero a la vez con el sentido crítico, el deleitamiento por lo pintoresco, el gusto tácito por formas refi-

nadas de cultura y las costumbres blandas y sensuales de un culto parisién moderno. Un artista de tiempos rudos y decadentes a la par.

Con todo, no vincularemos en este análisis y exposición en el arte de Zuloaga la corriente parisién. Bástenos con tomarlo como la más intensa representación de nuestras formas tradicionales. Pero tampoco debemos olvidar, si no queremos formarnos una idea muy incompleta de él, que el ibarrés se ha formado en París, y que como casi todos los otros artistas vascos no es ajeno ni mucho menos a las modernas maneras de sentir y comprender el arte.

¡Arte Moderno! He aquí una expresión nada fácil de exponer y explicar en su sentido complejo. El «arte moderno» no es de hoy ni de ayer, que es de todos los tiempos. Cualquiera época que se considere, siempre nos presentarán formas artísticas en oposición a otras que les han precedido en el tiempo. Pero la oposición entre unas y otras formas inmediatas no ha aparecido probablemente nunca con el carácter de agresividad que revistió en el pasado siglo. De ahí que la expresión «*arte moderno*» haya adquirido a lo largo de esa centuria y los años corridos de la actual un sentido, sino muy concreto y rigurosamente circunscrito, por lo menos, de un relieve combativo eficaz y diferenciador. Arte Moderno son todas aquellas formas artísticas que están en discrepancia irreductible con el concepto neo-clásico de las academias. ¿Nada más? ¿No contiene ningún otro sentido que el de la mera discrepancia? ¿Quién lo duda? Lo que hay es que para deducir ese otro sentido, o, más exactamente, esos otros sentidos, habría que analizar las obras capitales que se han producido desde el Romanticismo a esta parte, y de ese análisis sacaríamos la consecuencia de que el «*arte moderno*» no representa precisamente una simple categoría artística, sino más bien una serie de categorías que a las veces no tienen entre ellas ningún punto inmediatamente perceptible de contacto. ¿Cómo, en efecto, unir, —fuera del plano en que se desarrollan las generalidades, —el arte de Eugenio Carriere con el de un Cézanne, por ejemplo? . . . .

Pero quizá en esa maraña que representa la expresión *arte moderno* pudieran hallarse algunas direcciones capitales en las que se unieran y armonizaran tan diversas tendencias. Para aclarar semejante punto de vista, me vais a permitir una cita, un maravilloso párrafo de una carta de Flaubert escrita en Enero de 1852. Allí donde el gran novelista se refiere particularmente a la literatura podemos trasladar sin error la referencia a las artes. «Lo que me parece realmente bello,—escribe --, lo que yo quisiera hacer, es un libro «acerca de nada» (*sur rien*) un libro sin ligamentos y sostenes exteriores, que se tuviera por sí solo en virtud de la fuerza interna de su estilo, al modo como la tierra se mantiene sin apoyo en el espacio; un libro que apenas tuviera sujeto, o por lo menos, que fuera invisible, si ello pudiera ser. LAS OBRAS MÁS BELLAS SON LAS QUE POSEEN LA MENOR CANTIDAD DE MATERIA; CUANTO MÁS SE CIÑE LA EXPRESIÓN AL PENSAMIENTO, CUANTO MÁS SE DESLIZA Y ESFUMA LA PALABRA, TANTO MEJOR SE CONSIGUE LA BELLEZA. (..... *plus l'expresion se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau.*) Creo que el porvenir del arte anda por ese camino; lo veo sutilizarse a medida que crece; desde la pesadez de la construcción egipcia (*pylones*) hasta las agujas góticas, desde los

poemas indios de veinte mil versos a las rápidas inspiraciones (*jets*) de Byron, al hacerse más hábil (*devenant habile*) se atenúa; abandona toda liturgia, toda regla, toda medida; deja la épica por la novela, el verso por la prosa; no reconoce ya ninguna ortodoxia y es libre como cada una de las voluntades que la producen. Y esta liberación de la materialidad se encuentra en todo, y las formas de gobierno la siguen también, desde las orientales hasta los socialismos futuros.» Perdonadme la cita en gracia a la riqueza de su contenido.

Pues bien; notamos como una aspiración general y constante del «arte moderno» esa «desmaterialización» que intuía Flaubert certeramente. Su fórmula sintética podría traducirse así: lograr el mayor efecto con los medios más simples.

Por eso desde el Romanticismo se le ve tender hacia la eliminación radical de todo elemento literario. Así como el Neo-clasicismo tomó a Plutarco como consejero áulico y el Romanticismo no pintaba y esculpía cosa que no saliera de la poesía, la leyenda o la historia, así el «arte moderno», tomando en las inspiraciones rumbo opuesto, ha ido excluyendo de su dominio de etapa en etapa lo anecdótico. Todavía Manet pintó el «Fusilamiento de Maximiliano en Querétaro». Más ¿dónde hallar lo anecdótico, lo literario, en la obra de un Cézanne, para quien la «naturaleza muerta» guardaba en sí, como género, las más exquisitas inspiraciones pictóricas? ¿Y los paisajistas del Impresionismo? ... En lo estético, el mundo exterior se redujo para ellos a una serie de fenómenos luminosos. Nada en verdad menos anecdótico que la luz. Los mismos simbolistas o neo-traditionalistas de 1895 con haber desgajado su nombre y parte de su doctrinal estético del Simbolismo literario proclaman la forzosidad ineludible de lo decorativo en las artes plásticas y declaran que una obra pictórica ante todo no es otra cosa que una superficie recubierta de color según un cierto orden. Se dijera que el «arte moderno» había tomado sobre sí la tarea de que no se cumplirá en lo futuro aquella exacta observación de Fromentin: «LA FRANCE-escribía el verdadero padre de la crítica de arte moderna--A MONTRE BEAUCOUP DE GENIE INVENTIF, PEU DE FACULTES VRAIMENT PICTURALES. (*Francia ha mostrado tener mucho genio inventivo, pero pocas facultades verdaderamente pictóricas*).

Por consiguiente se puede admitir como uno de los rasgos precisos del «arte moderno» la tendencia a desarraigar de cada una de las artes particulares todo elemento que no le sea propio y consubstancial. El sentimiento puro de las artes plásticas se había gravemente adulterado y casi desvanecido merced a la balumba literaria que gravitaba sobre ellas. Se imponía, pues, con urgencia la estricta limitación de campos. Y esta se ha ido verificando en proceso continuo desde los tiempos románticos. Alcanza hoy punto menos que categoría de dogma fundamental. Y quién sabe, dada la manera de marchar las cosas, si en tiempo no del todo lejano no se iniciará una reacción en contra de esa radical forma de fijar contornos, que puede degenerar, si no ha degenerado ya, en perniciosa estrechez !.....

Pues esa tendencia eliminadora de lo literario y anecdótico aparece intimamente conectada con la inclinación a demandar a lo cotidiano de la vida inspiraciones directas. El «arte moderno» no puede ser un arte de pompa y

exaltación. La épica se quebró en manos de Delacroix. En tiempos en que las ciencias positivas se filtran en todos los recintos, el arte no puede serles ajeno. No importa que arte y ciencia sean términos que no enmaridan. El arte puede tomar, sin embargo, la actitud escrupulosa de la ciencia ante la realidad: hacer obra de observación profunda, contribuir al enriquecimiento de la Historia Natural y Social. El arte, según este concepto desviado y equívoco, debía siempre moverse en un plano de absoluta correspondencia con la realidad de las cosas, ser, más bien que una, libre función imaginativa, una especie de historia del momento actual, un análisis certero y una descripción exacta de la sociedad de su tiempo.

No cabe dudar que esa actitud pseudo-científica del «arte moderno» fuera en realidad un producto artificioso; era por el contrario algo que nacía de la entraña misma del tiempo, un corolario de su dominante actitud espiritual. Que el arte, cuando es arte vivo y no producto industrial de las Academias, sigue siempre con precisión y exactitud maravillosas los rumbos del pensamiento sustancial de su época.

De ahí que el «arte moderno» presente, si no en todas sus manifestaciones, en una gran parte de ellas, facetas intensamente realistas, ha hecho de la observación continua, minuciosa, intensamente analítica de la realidad cotidiana base metódica de una ancha zona de su producción.

Pero, claro está, el arte no puede mantenerse, por mucho que lo pretenda, en el anillo de acero de la pura observación, objetiva propia de la ciencia: es ante todo un genuino producto de la emoción. ¿Cómo, pues, sustraerse a ella, excluir de la estricta observación las variaciones que la emoción fatal y categóricamente le impone? El arte que llaman realista no es sino un juicio apasionado sobre las cosas de este mundo. Y el arte moderno en ese sentido es perfectamente apasionado. Un Degas, por ejemplo, con magnífica agudeza analítica, con su afán a poner de relieve sin veladuras las flaquezas y deformidades de los seres que observa, no obedece por eso menos a un impulso modificador del hecho concreto y real que cualquier idealista recalcitrante constructor de castillos en el viento. Se advierte en su dibujo incisivo y todo revelador un odio implacable por todo lo bajo y deforme. Se hallaba Degas sin duda en el mismo caso que Flaubert,—típico en el realismo del siglo XIX. «..... on me croit épris du réel, tandis que je l'exécro; car e est en haine du REALISME QUE J AI ENTRERPRIS CE ROMAN». (*....se me considera como prendado de lo real, y la verdad es que lo execro; y es precisamente por odio al realismo por lo que me he dado a la novela*). Y en una carta a Jorge Sand: «PEINDRE DES BOURGEOIS MODERNES ET FRANÇIS ME PUE AU NEZ ETRANGEMENT». (*Pintar burgueses modernos y franceses es cosa que me da a la nariz extrañamente*). Y ese implícito y sustancial odio a la realidad puede explicarnos de algún modo la copiosa multitud de obras de «arte moderno» en las que no se ahorra patentizar estrictamente ninguna de las taras y bajezas humanas. Puede haber en algún caso de Patología complacencia en lo teratológico y depravado; pero entre los maestros ilustres es implícita una forma satírica y violenta de reaccionar contra la realidad que observan con científica implacabilidad.

Mas no todo es acedumbre en semejante realismo: hay también amor, y amor acendrado, por buena parte de lo que rodea al artista; un trepar por lo real hacia lo ideal a ejemplo de la divina manera goethiana. Paralelo a la acrimonia corre, pues, paradójicamente un delicado sentimiento de la gracia y espiritualidad de las cosas. ¿Qué sino consecuencia de semejante fruición amorosa son los paisajes de un Monet, de un Sísley, de un Pissarro? Cuando Renoir ve el mundo como glorioso y sensual temblor de exquisitos colores, ¿dónde ha quedado el poso amargo del realismo de su tiempo? Y es que ese realismo posee dos caras. Si, en efecto, el método de observación estricta de la realidad puede conducir al pesimismo acervo, como de hecho condujo,—tal vez porque ese pesimismo lo llevaban consigo los artistas como legado de la romántica insatisfacción—; por otra parte, merced a él, podían cosechar en el estudio de la naturaleza esa inefable copia de intuiciones de belleza que todo lo existente, aún lo más menesteroso, hace brotar en nuestros espíritus a nada que nos inclinemos hacia ello con movimiento simpático. Porque en ese realismo, como decía Fromentin de la pintura holandesa del siglo XVII, se implica también un dúctil estado espiritual que consiste *«en tornarse humilde para las cosas humildes, pequeño para las cosas pequeñas, sutil para las cosas sutiles; acogerlas todas sin omisión ni desdén, entrar en su intimidad, en su manera de ser, familiar y afectuosamente»*. (Il s agit de devenir humble pour les choses humbles, petit pour les petites choses, subtil pour les choses subtiles, de les accueillir toutes sans omission ni dedain, d'entrer familièrement dans leur intimité, affectueusement dans leur maniere d'être .....)

Pues al plegarse el artista, en virtud de esa simpatía, al carácter de las cosas, no necesita, como es uso en las escuelas llamadas idealistas, crearse un sistema abstracto de formas bellas; no necesita previamente embellecer, ennoblecer, corregir a la naturaleza, porque sometiéndose humildemente a sus calladas indicaciones todo artista digno de ese nombre las exaltará instintivamente, y así, mediante esa exaltación de lo verídico, hará también obra de belleza, no menos que obra de verdad. La serie de los enanos de Velázquez es claro ejemplo de ello.

Lleva en su contextura el «arte moderno» hasta tal punto esa tendencia realista, que al surgir la reacción idealista del post-impresionismo, la verdad es que el nuevo concepto del arte, a pesar de su aire tan diverso, no hace sino corregir prácticamente la estrecha limitación que se había impuesto el realismo. No desecha el principio de observación y veracidad: lo que hay es que ha vuelto a sentirse imperiosamente la noción de los ritmos plásticos y de la composición decorativa. Paul Gauguin, por ejemplo, criado a los pechos del impresionismo, discípulo de Pissarro, seguidor un tiempo de Edgard Degas, luego iniciador y teorizante del Simbolismo, estudia profundamente el carácter de sus modelos, y si sus composiciones inspiradas en la vida y el paisaje de Taití obedecen a ritmos ideales, por otra parte, este gran artista que busca a todo trance el sentido rítmico de la forma, no por eso desdeñará en ninguna ocasión la determinación veraz del carácter de los tiempos que representa. Siente la melodía y el ritmo como pueden sentirlos un músico y un poeta; pero

también su fantasía pictórica están ricamente nutrida de hechos concretos y observaciones precisas.

Es idéntico el caso del Neo-impresionismo. Aparte de la sistematización científica de la técnica divisionista, trae consigo también el sentido de la composición. Observa la luz y los paisajes con la misma perseverancia que los impresionistas que le preceden, pero no se limita, como estos, al mínimum de composición, o a, la composición tal y como aparece en el paisaje real: la composición rítmica es un elemento expresivo de extraordinaria importancia; el prescindir de ella es un grave pecado artístico; por eso, desarrollando a sus últimas consecuencias los principios impresionistas (luminosidad a todo trance, transparencia lúcida, vibración sutilísima y etérea del color) tornan en cierto modo al concepto clásico del paisaje de un Poussin o Lorena. Un paisaje, en su concepto, no es solamente una función de la hora lumínica, es, además, una construcción formal lógica y armoniosa.

De tales formas generales del «arte moderno» está fuertemente entretejido el arte de los vascos, tanto, por lo menos, que de las formas del arte clásico nacional. Para estudiarlo con algún rigor es indispensable el conocimiento previo de esas fuentes. No dudo, pues, que nuestra amabilidad sabrá perdonarme la excursión digresiva que hemos hecho por el impreciso contorno del concepto de «arte moderno»).

Adolfo Guiard fué quien trajo hacia el año de 1855 los primeros gérmenes de esas formas modernas. Amigo de Degas y de algunos ilustres escritores naturalistas franceses (traté entre otros a Daudet y Zola) se dejó imbuir fuertemente por la literatura naturalista y el impresionismo. Miguel de Unamuno ha contado como conoció por el esa literatura y los versos de Baudelaire. Su entrada, de vuelta de París, en el pequeño círculo intelectual y artístico del Bilbao de aquel tiempo, debió ser una especie de huracán renovador. Merced a sus prédicas se cortaron pronto las amarras artísticas que nos unían al linaje de arte que privaba en Madrid. Los artistas jóvenes volvieron su vista hacia París. Aún más: Anselmo Guinea, que había hecho sus estudios en Roma, y pintaba a la manera de la escuela española de Roma de aquel tiempo, aunque no era ya un muchacho, no pudo resistir al influjo de Guiard: desecha la pintura de turbias salsas y el idilfo zarzuelero y, pocos años después, le vemos enfrascarse de pleno en los problemas de la pintura al aire libre. Fué, pues, el segundo impresionista bilbaíno en el tiempo. Mas por aquellos años rodaba ya por toda Europa un muchacho, oriundo de las encartaciones, pero nacido en Rivadesella. Era Darío de Regoyos. El verdadero impresionista.

Guiard, en realidad, no era por su temperamento un impresionista. Si nos trajo las teorías del impresionismo y del naturalismo, su pintura no tiene que ver mucho con el impresionismo estricto. Fué ante todo un dibujante de la línea clásica de Ingres, —como hemos mostrado en otro lugar—, que, a ejemplo de Degas, aplica un estilo castigadísimo y refinado a la interpretación de la realidad cotidiana. La influencia que ejerció en la orientación moderna de los artistas vascos, no se debe, en rigor, tanto a sus obras artísticas como a su palabra destellante y profunda. Cerró contra las Academias sus facecias ful-

minantes, y así preparó el camino a las generaciones inmediatas de artistas vascos. Con todo, él fué el primero que puso prácticamente en la paleta vasca las grandes reminiscencias impresionistas, que aún conserva, transformadas hoy día: los colores puros, primordiales, y sus complementarios la división del tono. Es cosa curiosa, aunque delicada de analizar, ver cómo existe en la paleta vasca una tácita disputa entre los elementos impresionistas que decimos y los negros, tierras y ocre de la paleta clásica española. Recuérdese que al comienzo de esta lección hemos observado el modo como el ambiente general de nuestra región vasca podía ser transcripto pictóricamente mediante armonías cromáticas semejantes a las velazqueñas y en general, clásicas nacionales. Ahora que para conseguir tales armonías no es indispensable atenerse con todo rigor a las paletas clásicas. Arteta, por ejemplo, con paleta derivada a no dudarlo, de la impresionista, produce en sus obras a las veces armonías típicas de nuestro ambiente, que, por su dominante gama gris-argentina pueden entrar a menudo bajo la denominación genérica de velazquinas. Y ello, —entiéndase bien—, no porque estén directamente inspiradas en las del clásico de las Meninas,—nada, en verdad, más lejos—, sino más bien porque en su íntima raíz, con ser tan de nuestros días, las sentimos obedecer a un gusto parecido por lo sutil, simple y recatado.

En parecido caso se encuentra Juan de Echevarría. Si estudiamos atentamente su exquisita pintura es casi seguro se nos ocurrirá decir al primer pronto: —He aquí un pintor español perfectamente afrancesado—, tanto, que por el refinamiento de su colorido y por el gusto incansable que muestra por los matices raros y, complejos, se dijera un parisiense de la línea de Bonnard y Gauguin. Pero con eso no habríamos visto más que una sola parte, y, por lo tanto, nuestra observación, por ser incompleta no sería perfectamente exacta. Un estudio más detenido nos haría ver su raíz española a través de su parisienismo. Veríamos, por ejemplo, la dureza angulosa de su dibujo,— recordad el de Zurbarán—; su preocupación por la expresión de la vida interior, su preferencia por lo anormal y los estados de espíritu de tristeza incurable—recordad al Greco—; su prurito vehemente por la solidez constructiva, que, en ocasiones, le conduce a empastes grávidos. Todas estas son cualidades de ocasio-pintura clásica. Y si notamos, además, su propensión, si no única, por lo menos dominante, hacia las armonías en grises más o menos argentinos, más o menos violáceos o verdejeantes, podremos llegar a la conclusión de que el pintor Juan de Echevarría, que al comienzo de nuestro análisis nos pareció un perfecto afrancesado, es, en realidad, por lo más sustancial de su arte, un continuador del modo de sentir, de nuestros clásicos, pero con formas y espíritu modernos. Su paleta, en fin, es hija de la paleta impresionista: ni negros, ni tierras, ni ocre, poseen representación que valga la pena; y, sin embargo, con esa paleta se acerca, como Arteta, muchas veces a las graves armonías resonantes de los viejos maestros españoles.

Queremos significar con estos ejemplos particulares que los artistas vascos aún en el caso en que hacen uso constante de formas y medios modernos se inclinan por instinto casi siempre a las maneras nacionales.

La primera forma moderna que aquí entró fué, como hemos dicho, la impresionista. Guiard trajo con la paleta impresionista, la pintura de la luz, al aire libre, que luego, al asentar en Irún Darío de Regoyos hacia 1895 adquirió su forma más precisa: la pintura de las horas lumínicas y estados atmosféricos. Adolfo Guiard, que nos ha legado unos cuantos paisajes, de exquisita sobriedad, aunque lo intentó, no pudo vencer el giro de las horas luminosas, Queremos decir que su complexión de colorista y luminista no podía pasar en la transcripción estética de aquellas luces y armonías que subieran algo del diapasón de los grises, por lo que se le escurrieron sutilmente de entre manos la mayor parte de las horas lumínicas y los estados atmosféricos. La neblina, desperezándose muellemente sobre los prados esmeralda, era su verdadera musa.

Poseyó Darío de Regoyos una retina más sensible y acomodada a todas las luces,—desde las mortecinas de los días de sirimiri a las esplendentes de los crepúsculos en las serranías andaluzas —y por eso, fué él, y no Guiard, el verdadero interprete impresionista del giro de las horas sobre el paisaje cántabro.

Cierto que Regoyos no ha hecho escuela entre nosotros; pero, sin embargo, puede rastrearse su influencia directa en algunos de nuestros pintores: entre los de las generaciones siguientes a la suya, pueden citarse Juan José Rochelt, Cabanas Oteiza y la señorita Lida Uribe. Pero hay, además, un excelente paisajista bilbaíno, apenas conocido, muerto unos años antes que Regoyos, y aproximadamente de la misma edad que el pintor franciscano. Me refiero a D. Juan Rochelt, comerciante de profesión, pintor a ratos, pero admirablemente dotado, que sin duda se dejó influir por su amigo Darío, aunque conocía directamente a los grandes impresionistas franceses y a los paisajistas ingleses, padres de todos, desde Constable a Turner. D. Juan Rochelt ha dejado paisajes que en ocasiones poco tienen que envidiar, sino a los excelentes, a los buenos de Darío de Regoyos.

Pero el influjo de Regoyos se extiende más allá de los pintores, porque nos hizo el beneficio materialmente impagable de educarnos y enriquecernos sin que nos diéramos cuenta la visión pictórica de nuestra tierra. A pesar de que el tiempo nos falta, sacrificaré algunos detalles de este análisis que vamos realizando, a contaros una simple anécdota a este propósito. Acostumbraba Regoyos a exponer sus obras a la venta en una marquetería de Bilbao. Un día pasó por ese establecimiento a encargar unos marcos un señor de un pueblecillo cercano. Vió unos Regoyos, torció el gesto, y con ese aplomo que todos tenemos para juzgar de las obras artísticas, los calificó sin más de mamarrachos. Las obras de Regoyos tenían ya una experiencia treintañera de semejantes epítetos!... Algún filtro o emanación enhechizante debió desprenderse de aquellos «mamarrachos», pues que se le ocurrió al atardecer al buen señor observar las tintas que tomaba el paisaje lugareño, y en él halló algo que otras veces no había sabido ver. Tornó otra vez a la marquetería, vió de nuevo los paisajes,.. y esta vez no dijo nada. Pero desde entonces el paisaje lugareño era cada día distinto para él.—La verdad, se decía, que aquellas pinturas no deben ser tan malas.—Y así volvió de nuevo varias veces a contemplarlas y luego a contemplar de nuevo el paisaje. Resultado: acabó comprándolas y se hizo



amigo de Regoyos. La pintura del franciscano le enseñó a ver su paisaje nativo, y la contemplación atenta de éste le puso en situación de comprender al pintor.

Es este, señoras y señores, un caso semejante al del gobernador aquel del cuento de Daudet. En trance amargo de componer una arenga política, se internó en el sosiego de un bosque a caza de períodos rotativos; el bosque le ciñó con su poesía; y el prefecto acabó de mala manera . . . para su sesuda dignidad de político y gobernador . . . Queremos decir que acabó haciendo versos. Ante las obras de Darío de Regoyos, ¿quien no ha sufrido el contratiempo del señor gobernador? . . .

El impresionismo influyó, pues, en nuestros artistas a su hora, en el momento preciso en que se desenvolvía en Francia y, rebasando las fronteras de esta nación, se extendía por toda Europa.

Estamos ya lejos de esa manera artística un poco estrecha; pero los frutos que ha rendido son fruto de bendición. Ha limpiado la vista del europeo, que, por un extraño daltonismo, llegó a no ver en el mundo otros colores que los del sebo y el betún. Y raro, rarísimo, es el pintor de talento de nuestro tiempo que no le deba algo de su visión, de su paleta y modo de hacer al Impresionismo. Aún aquellos que más alejados parecen estar de él, como Zuloaga, ¿podrían asegurar que no han recibido del Impresionismo alguna fructífera enseñanza?

Por lo que toca a los pintores vascos, no se choca con la realidad si aseguramos, que fuera de Losada, Larroque, Salaverria y algún otro, todos se han criado, más o menos largamente, a sus pechos. Y aún sobre Losada es necesario hacer una reserva. Si sus pinturas al óleo nada tienen que ver con el Impresionismo, ¿podría asegurarse lo mismo de sus paisajes urbanos al pastel?

El Impresionismo es, por consiguiente, la tendencia artística que, ayuntada orgánicamente con la tradición nacional, forma la trama del arte de los vascos. Pero la trama no es, claro está, todo el tejido. Ciertamente, la trama en arte,—cuando es arte de sinceridad y no artificiosa felonía—responde no a un mero capricho o falsa habilidad imitativa, sino, por el contrario, a algo fundamental en el artista o grupo de artistas que la toman como retórica de su pensamiento. La trama suele ser lo que se denomina escuela, tendencia, orientación. Mas hay algo,—y aquí resalta el grave error de las Academias—que está bien por encima de la trama, y es el espíritu que crea el tejido completo. Según sean las concepciones de ese espíritu, así será la trama que se elija.

Los artistas vascos, que en modo alguno constituyen escuela, tienen, sin embargo, entre ellos parecidos evidentes: los que se enjendran en la comunidad de orientaciones,—que indican alguna comunidad espiritual—, y otros que sin duda nacen de la comunidad étnica. Hay en ello algo de raza.

Más, como creo haber rebasado ya el tiempo que puedo disponer de vuestra benévola atención, os ruego me dispenséis no me detenga a desentrañar ese elemento castizo. Es, por otra parte, cosa de no escasa dificultad, y exigiría un largo análisis, y, además sea dicho sinceramente, no hallo a mi tacto lo suficientemente preparado para poderla asir con precisión. Pero si deseo insinuar, antes de separarme de vosotros, que, ya sea por razones de psicología étnica,

ya sea por razones históricas y de ambiente físico y social, en las obras de los artistas vascos hallaremos, no sólo formas y colores externos de bastante afinidad, sino algo que va más hondo, esto es, conceptos, calidades emotivas, gustos, maneras de sentir y reaccionar frente a la realidad del mundo; que se corresponden entre sí, que son de sustancia semejante, si puede emplearse aquí este término sustancia. Lo mismo en Zuloaga, que en Echevarría, que en los hermanos Zubiaurre, que en los Arrue, que en Arteta, Torre, Salaverría o Maeztu o Iturrino, bajo una forma u otra, aborden en sus obras temas locales o forasteros, hallaréis una enérgica capacidad para asir lo característico de las cosas y trasladarlo al lienzo con una cierta violencia, y hasta exageración, que a las veces entra en las lindes de la caricatura. Ven todos ellos la realidad en acusados contornos y con alguna que otra propensión a gustar de aquello que se incline algo hacia lo teratológico. Son duros en sus visiones como los viejos maestros nacionales. No son imaginativos. No poseen tampoco el sentimiento de la composición en grado sumo, fuera de Durrio y Sobrevila. Necesitan sobre todo tener ante los ojos la realidad concreta. En ese sentido, si la expresión no tuviera algún equívoco en su significado, les calificaríamos de realistas. Son en ocasiones patéticos y sombríos—recordad «Los Flagelantes», de Zuloaga; «Las Víctimas del Mar», de Valentin Zubiaurre; «Las Víctimas de la Fiesta», de Regoyos—; a veces regocijados con el humor popular del chacolero o el cofrade de sidrería,—«Los Intelectuales de mi Aldea», de Ramón de Zubiaurre y los dibujos de Pepe Arrúe, sirvan de ejemplo: y son sentimentales y delicados. Toda la obra de Mogrobejo, el magnífico retrato de D. Pío Baroja, por Echevarría, el romanticismo melancólico, de Arteta, y esas abuelas de la sabanilla blanca y el traje negro de los Zubiaurre, pueden servirnos de prueba y confirmación de la existencia de ese sentimentalismo delicado y profundo, algo nuevo en su matiz dentro del arte español. Si establecéis, además, un paralelo entre artistas y escritores vascos, veréis que esas calidades y cualidades encuentran equivalentes en unos y otros.

La emoción estética de lo local,—la del paisaje, el monte, el cielo, el mar, los pueblos, el labriego, el marino, las fiestas y los trabajos, las tragedias marineras y los ágapes del glorioso Pantagruel el de Vasconia —, llena una buena parte de la producción artística de los vascos.

Y si la misión del artista es como asegura Nietzsche la del glorificador, los nuestros en su modestia y con un cierto medio tono han intentado cumplirla.

Pero conviene que no nos dejemos arrastrar por un lirismo a deshora: no tomemos por obra realizada o en vía de inmediata madurez lo que en general no pasa de ser una obra comenzada y un fruto aún algo en agraz. Nuestros artistas están en parte malogrados o malográndose. No sólo la muerte nos arrebató al escultor Mogrobejo en la hora en que iba a dar los mejores frutos de su espíritu y sus manos; sino que también la vida con sus perentorias exigencias del pan nuestro de cada día está agostando continuamente la cosecha de algunos espíritus selectos. Triste es confesarlo, pero hay que confesarlo sin ambages, las artes plásticas no poseen aún en el país vasco,—y esto no quiere

decir que lo haya en ninguna otra parte de España—, el ambiente propicio al pleno desarrollo y sostenimiento decoroso de los mejores artistas. No son los más selectos los que gozan de mayor estimación. A los delicados, a los espirituales, a los preocupados, se prefieren los escamoteadores y vacuos del país, y sobre todo, de fuera del país. Y sin ambiente social favorable las artes no pueden florecer. Echarán, como los almendros en las primaveras prematuras, unas cuantas flores engañosas, condenadas a no fructificar. En nuestra tierra vasca, con su buen pasar en todas partes, con su opulencia en algunas, las artes, apenas nacidas, languidecen, por falta de la indispensable temperatura ideal.

Al despedirme ahora de vosotros, quiero, primero, daros las más cordiales gracias por vuestra amable condescendencia al escucharme; y, luego, necesito también pedir os excusas por el temor y desesperanza hacia lo porvenir que insinúan mis últimas palabras. Pero ni vosotros habéis venido a este lugar a oír lisonjas a un estado superior de cultura que no existe, ni yo a decirlas. Hemos venido aquí por el contrario, a comulgar unos momentos en amor a nuestra tierra, esto es, dispuestos a mostrar la imagen que de ella llevamos en nuestros corazones, y para ello nada mejor que dar a conocer ingenuamente, sin asoslayadas reservas, la verdad de nuestro sentir. Que la veracidad es también para nosotros una de las formas puras del ideal.

---